

دراسة أولية

لثابوت للاذقية وعمليات اكتشافه

هشام الصقري

رئيس الحفريات والدراسات الفنية

آغوب كريشيان

المساعد الفني الممتاز

بينما كنا نتابع اعمال الموسم الثاني لحفرياتنا في مينة البيضا . وردني في اوائل شهر حزيران ١٩٥٧ كتاب من المديرية العامة للآثار ، يشعر بأنه ترامى اليها وجود ثابوت أثري في مدينة اللاذقية - في المكان المسمى « عين سانت الكسي » - وتكلفني فيه مع الزميل المهندس آغوب كريشيان بدراسة الموضوع ، واجراء التنقيب العلمي لاستخراج الثابوت في حالة توفر الأدلة المادية والتاريخية .

تبين بعد قيامنا بالكشف على الموقع ان عين « سانت - الكسي » تقع في طرف مدينة اللاذقية الى الجنوب الشرقي من المرفأ الحديث (انظر المخطط العام ١ ، اللوح ١) . وتبتعد عن شاطئ البحر الصخري حوالي مئة وخمسة وعشرين متراً فقط . والمكان عبارة عن حوضه فسيحة يحدها من الجهة الشمالية منحدر صخري قائم ، يطوف بها في نصف قوس مفتوح باتجاه البحر . فتتدرج الأرض في انحدارها نحو من ارتفاع قدره خمسة وعشرون متراً حتى تبلغ مستوى سطح البحر . مكوتة في انحدارها مصطبتين واسعتين متميزتين على الرغم مما تخلعه عليها عوامل الطبيعة ، وجرف التربة ، واخاديد المياه من مظهر منسجم .

وفي اسفل المنحدر الصخري ، حيث تبدأ المصطبة الأولى ، لاحظنا وجود بناء مشيد من

حجر رملي جيد النحت على شكل قبر معقود (الشكل ١ المقطع ٥ - و اللوح ٢) . نزلت بنا



الشكل (١)

درجاته الثانية الى النبع حيث نقر في الصخر الأصم حوض مستطيل لتجميع المياه ، يبلغ عمقه متر ونصف تقريباً (المخطط ٢ اللوح ٢) . واعتباراً من سوية المياه استندت أسس هذا البناء على مصاطب أعدت لها في صخر الحوض الطبيعي (المقطع آ - ب اللوح ٣) . في هذا الموضع استرعى انتباهنا وجود ثغرة مستطيلة عند ارتكاز المدماك الأول للجدار الشرقي على الصخر ، نتجت عن سحب احد احجاره ، فكانت طريق لص الآثار في محاولاته الجشعة للوصول الى حيث نوم وجود كنز . ولقد تتبعنا نفس الطريق المظلم الخطر ، فعثرنا على كهف حفر في الصخر ، لا تتجاوز ابعاده حجم التابوت المودع فيه . وهو ممتلئ الا قليلاً بالتراب المتسرب والحجارة المتداخلة ، ولم يكن يظهر على ضوء المشعل الاجزاء صغير من الواجهة الخلفية لتابوت ضخم من الرخام الأبيض Sarcophage .

بالاستناد الى دراستنا الموضعية لشكل المدفن واتجاهه ، ومن خلال نسبة انخفاضه عن مستوى الأرض فوقه تمكنا من تقدير موقع مدخله الرئيسي . وبالفعل أيدت ذلك التقدير نتائج الحفريات^(١) . فعثرنا إثر تعمق متر ونصف على الجدار الذي يغلّق التابوت ضمن الكهف (المقطع ٥ - ٥ اللوح ٤) .

(١) يظهر موقع الحفريات في الزاوية اليمنى من الشكل (١) حيث أشرنا اليه بعلامة X .

أما عن عين (سانت - الكسي) التي وجد التأبوت الى جوارها فيذكر العالم سوفاجية (١) أن الامبراطور الروماني سبتيم سيفر بعد ان انتصر على خصمه (بسينوس نيجر عام ١٩٤ م) . (٢) قام في أواخر القرن الثاني للميلاد باعادة تشيد مدينة اللاذقية وتجميلها حتى أصبحت في مصاف الحواضر الرئيسية Metropolis في الامبراطورية الرومانية . فبإيعاز من سيفر اتخذت اللاذقية فجأة هيئة أكثر جمالاً وابداعاً بفضل ادخال نمط الأروقة المعمدة على طول الشوارع الرئيسية التي وسعت لهذه الغاية لتتلائم مع الموضة الشائعة آنذاك في الأساليب المعمارية الرومانية . كذلك في انشاء الأوابد العامة : كالساحات وحلبات السباق والحمامات . . الخ ، التي يشير اليها الكتاب القدماء . وهم يقرنون عملية بدء تشيد هذه الحمامات باكتشاف نبع ماء في ضواحي المرفأ . هذا النبع واوصافه ينطبق الى حد بعيد مع النبع المعروف حالياً باسم « عين سانت - الكسي Saint Alexis (٣)

وجدير بالذكر ، ان مظاهر هذا الازدهار العمراني الواسع والتجديد الذي ينسب الى الأمبراطور سيفر لا تزال آثاره ظاهرة في منطقة المرفأ (٤) والبساتين المجاورة الممتدة نحو الجنوب فتشمل المنطقة موضوع البحث . كما ان عين سانت الكسي لا تبعد عن اطراف الانخفاض dépression الذي تعرفنا فيه على الاحواض القديمة .

كذلك قمنا بدراسة لسطح الأرض في جوار عين « سانت - الكسي » فتبين لنا انه كان يوجد الى غربها ، وعلى مبعده لا تزيد عن عشرة امتار ، بناء لنبع آخر شملته اعمال

(١) Memorial Jean Sauvaget, le Plan de Laodicée snr - Mer, Institut Français de Damas, 1954, P. 140.

(٢) Pescennius Niger حاكم سورية في الربع الاخير من القرن الثاني للميلاد . ثار على روما واحتل اللاذقية ودمرها بعد أن امتنع عليه أهلها . فسكافأم سيفر بمد انتصاره بتجديد المدينة .

(٣) نرجح انه اتخذ هذه التسمية في العهد المسيحية .

(٤) ان النشاط العمراني الحثيث الذي يجري حالياً في مدينة اللاذقية ، وخاصة في ضواحي المرفأ ليكشف يوماً إثر يوم عن معالم اللاذقية المزدهرة في العهد الروماني والهلنستي ، ولقد لاحظنا في حفرات الشوارع الحديثة وأسس الأبنية الجديدة آثار أقنية للياه وكهاريس ضخمة تشبه الانفاق ، ودارات ضخمة من كتل الحجارة والاعمدة الكبيرة والرخام الجبل وبقايا تماثيل محطمة كلها تؤكد المجزأت الرائعة التي تمت في ذلك العهد . وبالتالي تلح على ضرورة تتبع هذه المكتشفات وتسجيلها على المخططات في سبيل دراسة تاريخ هذه المدينة بصورة وافية .

الردم نظراً لأن هذه المنطقة تدخل ضمن نطاق المخطط التنظيمي لمدينة اللاذقية^(١) والواقع ان مياه النبع الثاني لا تزال تتدفق في أقنية تحت الأرض لتنبثق على مبعده عشرين متراً نحو الغرب من سيل نهدم بناؤه القديم ولم يبق منه الا جدار منخفض يحمل ميزاب الماء الرخامي . بينما انتشرت على سطح المصطبة الأولى كسر الفخار الاحمر الحزرق والأصفر واللامع مع بقايا قطع من القرميد والرخام جمعنا من بينها عدداً كبيراً من قطع « الموزاييك » المختلفة الألوان والاحجام ، التي ينم وجودها على موقع الحمامات الآتفة الذكر . فضلاً عن ان موقع واصاف هذه الحوض لا يوجد مماثل لهما على طول الشاطئ في المنطقة المجاورة للمرفأ بما يعزز وجهة النظر هذه . إلا أن قلة الاعتمادات المالية المخصصة وتعدد الاعمال الملقاة على عاتقنا انذاك لم تتيح لنا القيام بأصبار واسعة توضح معالم المنطقة .

لقد توخينا منذ صممنا العمل على استخراج التابوت ان نقوم بتعزيز حوض النبع ، نظراً لما قد يقدمه من دلائل أثرية ثمينة تساعدنا في دراسة وتحديد مراحل استعمال النبع المتعاقبة ، اذ لا بد وان بعض الجرار والأواني كانت تحطمت أو سقطت فيه . يضاف الى ذلك ضرورة التعرف على الجرى الذي تنصرف فيه مياهه ، والذي لا بد وأن يؤدي تتبعه الى نهاية معينة نرجح كثيراً أن تكون منطقة الحمامات . هنا واجهتنا عقبة افسدت خططنا واعطتنا بالوقت نفسه فكرة جديدة عن النبع . لاحظنا ان الدرج الحجري الأصلي المؤدي الى الحوض قد غطي بدرج حديث من الاممنت المسلح . وعلمنا من المواطنين الكثيرين ، الذين كانوا يتفقدون مراحل عملنا يوماً اثر يوم باهتمام كبير ، ان مياه عين سانت - الكسي تتمتع منذ القديم بخواص شفاية ، ويقصدها المرضى وطالبوا البركة ، بما دفع احدهم وهو ثري من اللاذقية ان يرسل من يرمم الدرج ، وينظف القاع ليتيسر له شرب الماء صافياً . هذه الصفة تؤكدنا محاولات قديمة بذلت لترميم بناء العين لا تزال آثارها ظاهرة على البناء ذاته .



المرحلة الأولى للحفريات :

ابتدأت الحفريات في السادس من حزيران ١٩٥٧ ، في الجهة الجنوبية من الكهف واستمرت

(١) سيجتاها في المستقبل شارع « الكوريش » الكبير الذي سيطوف باطراف مدينة اللاذقية (انظر المخطط ١)

حتى الثاني والعشرين منه ، وقد عمدنا الى حفر الأرض عمودياً في رقعة مستطيلة تجاه جدار الكهف يبلغ حجمها (٥ × ٣ × ٥ متراً مكعباً) . رفعت منها كمية كبيرة من التراب والصخور الضخمة المنهارة تزيد عن ١٥٠ متراً مكعباً ، تراكت على مر الزمن فأغلقت تماماً مدخل الكهف وموهت معاله .

اما الكهف فقد كان ممثلاً حتى سقفه تقريباً بالتراب المتسرب من صدع كبير في كتلة السقف ، يخالطه حجارة وكسر من جرار فخارية عادية ومحززة من النماذج التي كانت شائعة في سورية في العهد الروماني (١) . هذا وتدل قطع سميكة من الملاط المزوج بالحصى والرمل انها فرشت امام مدخل الكهف لتشكل سطحاً مستوياً يسهل درج التابوت الثقيل فوقه (٢) . كانت مرحلة ا فراغ التراب المحيط بالتابوت من جوانبه الاربعة عملية شاقة جداً نظراً لضيق الكهف ، وخطر سقوط الصخور البالية التي فتتها الرطوبة على مر الزمن ، فجعلتها تتساقط اثر كل اهتزاز . مما اضطرنا لاقامة سرير من الاعمدة والدعائم المتينة فوق التابوت (الشكل ٢) لوقيته ، ولم نكد ننهي من اقامتها حتى انهارت فوقنا كتلة متصدعة من السقف (انظر المقطع



الشكل (٢)

- (١) مائلة للنماذج الفخارية التي كشفت عنها حفريات مديرية الآثار العامة في مقبرة تل النبي مند الرومانية .
راجع التقرير المنشور في مجلة الحوليات الأثرية ، المجلد الأول ، الجزء الاول ، س ١٦٣ وما بعدها .
(٢) يقدر وزنه بحوالي الثمانية أطنان .

ح - ٥ (اللوحة ٤) . ردمت منطقة الحفرات بكاملها ، ونجونا مع عمالنا من خطرهما بأعجوبة . أما التابوت فكان وضعه في محور جنوبي شرقي إلى شمالي غربي ، وقد وجدناه سليماً بعد رفع الانقاض . اذمته شبكة الاعمدة من التهشم ، وظهر لنا برخامه الابيض ، وتماثله النافرة البديعة ونقوشه الزخرفية آية من آيات الفن . هانت تجاهها كل صعوبات العمل .

صفات التابوت :

يبلغ طول هذا التابوت الكلي (٢٥٨٧ م) وارتفاعه (١٥٨٢ م) مع عرض كلي قدره (١٥٣٩ م) . وهو بشكل بيت مستطيل له سقف محدب ذو انحدارين ، وجهية مثلثة Fronton من الأمام والخلف . ويتألف من قطعتين ضخمتين من رخام أبيض ذوي حبيبات متبلورة كبيرة ، هي الغطاء - والصندوق (اللوحة رقم ٥ - الشكل ١) .

نحت الغطاء من واجهته الرئيسية على هيئة صفي من مستطيلات صغيرة مترافقة لها حدود نافرة ، توحي فيها تقليد نموذج سقف البيت الروماني ، الذي كان يغطي بالواح من القرميد^(١) Tuile . أما الواجهة الخلفية فتراكمت ملساء . وجانبها الغطاء الايمن واليسر كل منهما بشكل جبهة مثلثة متساوية الاضلاع . في ضمنها سطح مفرغ Tympan تقلد واجهات المعابد اليونانية . وفي وسط كل مثلث برزت دائرة نافرة bossage tronconique بينما يتفرع في كل من زوايا الغطاء الاربعة جناح ضخم ربع كروي Acrotère مقطوع من طرفه الرئيسي والجانبين اللذين اعدا لينحت عليهما زخارف تزيينية كانت هنا عروفاً هندسية Rinceaux^(٢) .

تعطي هذه الاجنحة الاربعة للتابوت مظهراً معمارياً Architectural متسقاً وتؤدي وظيفة تزيينية تزيد في روعة جمال التابوت . وتعطيه طابعاً من الجلال والتوازن . ومبالغة من صانع التابوت في اتقان تقليد شكل البيت فقد نحت على الغطاء وعند اتصاله بصندوق التابوت ، أعمدة رمزية مضلعة تمثل الأعمدة الطولانية والعرضانية التي تحمل ثقل السقف عادة ، وتتركز على جدران المنزل . هذه الاعمدة الاربعة تبرز نهاياتها مع حواف

(١) قانون في Tome III, Gustave Mendel, catalogue des sculptures gregues, romaines et byzantines, P. 399.

غطاء تابوت رخامي مماثل في متحف استامبول ، اكتشف في مدينة طرابلس ، وهو من نماذج التواييت ذات الاكبل الرومانية في القرن الثاني للميلاد .

(٢) قابل ذلك على تابوت حجري من صيدا في Planches, Pl. LXI, Renan, mission de Phénicie.

- وايضا على تابوت في حديقة المنحف الوطني بدمشق .

الغطاء قرابة (١٥ سم) عن جسم الصندوق مشكلة طناً لطيفاً . يحمي جدران المنزل عادة من المطر والشمس ، ويعطي للبناء صفة هندسية متميزة (اللوح رقم ٥ - الشكل ١) .

الواجهة الرئيسية :

يتخذ صندوق التأبوت منظر « متوازي مستطيلات » يرتكز على قاعدة سمكية ملساء يعلوها إطار عريض محدب bombé زخرف بثلاثة صفوف متداخلة من أوراق الغار ، يجمع بينها في منتصف الواجهة الرئيسية عقدة من خمسة خطوط هندسية تشبه حرف S . وقد نقش على واجهاته الأربعة مشاهد مختلفة نادرة مستمدة مواضيعها عن الميثولوجيا الإغريقية . وتعتبر الواجهة الرئيسية أجمل هذه اللوحات . وإن المصور الهندسي الذي قام الرسام الماهر السيد نوبار بارطميان برسمه لمشاهد الواجهة الرئيسية بكل أمانة ودقة ، لينقل إلينا جانباً من روعة هذا الأثر الفريد (انظر المصور ١ اللوح ٦) .

نرى على طول اللوحة الرئيسية المستطيلة ثلاثة انصاف أكاليل Guirlands متسلسلة ضفرت من الورد والأوراق ، وأكواز الصنوبر . تتصل ببعضها بانشوطات عريضة من الحرير ، بينما يحمل طرفي الأكاليل الأوسط منها تمثالان نافرين لإله الحب إيروس Eros^(١) المجنح بجناحي فرامته (اللوح رقم ٧ الشكل ٢) تتعقد فوق كتفي الإلهين انشوطتا الأكاليل ، تعانقه إحدى ذراعيهما وترفع الذراع الأخرى فوق رأس كل منهما لتمسك بعقدة الانشوطة التي تدل ذواباتهما ، متنية نحو الأرض ، تحف بجناحي الإله ، ونحيط بالوقت ذاته بالمشعلين الحايين^(٢) اللذان وقف عليهما الإلهان متقابلان . أما تمثالي إله الحب فكانا على هيئة طفلين عاريين مكتنزي اللحم . وقف كل منهما على مشعل ، وقد تصالبت ساقاه . وهما يحني الرأس ، منكسري النظرات ترسم على وجهيهما الطفولي البريء معالم الحزن والأسى^(٣) ويزيدهما براوة غرة houppette ملففة فوق جبين الإلهين تتدلى من جانبيها خصلات شعرهما المتموج بحيطه بالوجنتين (الشكل ٣)

(١) راجع البحث عن إيروس في :

P. Lavedan, dictionnaire de la mythologie et des antiquités grecques et romaines, P. 392.

(٢) المرجع السابق ، راجع مادة Torche ، ص 963 .

Max Collignon, Statues funéraires dans l'art grec, P. 332.

(٣) راجع



الشكل (٣)

في الفراغ الذي يشكله تقعر الأكليل الأوسط ، والذي يحيط به من كلا الجانبين وجها
الاهين متقابلين ، نحتت في الرخام لوحة مستطيلة لها اطار نافر ، أعدت غالباً لينقش عليها
اسم الراحل وتاريخ وفاته ^(١) . كذلك يظهر نحت الاكليل الأوسط - محاطاً بين المشعلين -

(١) تكون هذه اللوحة في عدد من التوابيت مستديرة بشكل Medaillon تحمل صورة الميت . وفي تابوت
متحف اسنامبول السابق الذكر ، نحت في اللوحة المستطيلة مشهد وليمة جنازية تمثل المثلث مع زوجته
في فراغ الاكليل الاوسط .

رسم نافر لفسر مطوي الجناحين ، تلتف حول ساقيه وتحلبه أفعى متلوبة ، استدار برأسه نحو اليمين ليمسك رأسها بمنقاره ظافراً . وفي محاولة من الفنان صانع التأبوت ان يعطي للمنظر العام انسجاماً وتناظراً هندسياً ، تستريح العين اليه . نجده يكرر مشهد الأفعى المغلوبة على أمرها على نحو مختلف ، فيصورها نافرة تحت كل من الاكليلين الايمن والأيسر ، متلوبة أمام طائر القلق الذي مال بساقيه المرتفعتين ، وعنقه الطويل نحو الأفعى ليمسكها بمنقاره الطويل ايضاً . أما الفراغ الحادث وسط الاكليلين الايمن والأيسر فقد ملأه الفنان بصورتين نصفيتين متناظرتين ، تمثلان الاله الطفل الحزين . الذي يعبر بجناحيه الرمزين وعيونه الناعسة ^(١) عن الفكرة المزدوجة للموت والنوم (الشكل ٤) .

آلهة الظفر المجنحة :

اخيراً نرى على جانبي اللوحة الرئيسية اجمل ما فيها من عناصر النحت والتصوير في هيئة تمثالين فريدين لقناة شابة بارزة التقاطيع هي آلهة الظفر Déesse de la Victoire المجنحة بجناحي



الشكل (٤)

« Gustave mendel, op. cit. Tome III, P. 39 »

« Pierre lavedan, dictionnaire de la mythologie et des antiquités grecques et romaines, P. 657.

أيضاً قابل غاذج ابروس الوفيرة التي كشف عنها مدفن Myrina في

« E. Pottier, S. Reinach, la nécropole de Myrina Tome. II, Planches .

طائر . تتعقد فوق رأسها ذوآبات اكليبي الواجبة الرئيسية والجانبية ، وتندلى متثنية حول جسدها الرشيق (الشكل ٥) . تقف الهة الظفر الجميلة على ورقة مثنية من اوراق شوك اليهود (Acanthe) منبثقة من قاعدة التابوت ، وقد ارتدت ثوباً شفافاً من اثواب الاغريق الوطنية Tunique ينحصر عن نحرها وساعديها . وشد فوق الخصر بحزام يزيد في ابراز ثدييها المثلثين ويعطي للثوب عند كشحها طيات منتفخة تضاعف جمال الأنوثة ، لينسكب الثوب بعدها فوق ساقها اليمنى التي تقدمت الإلهة بخطوبها نحو الأمام . هذه الحركة يضاعف جمالها تأثير الهواء حين يدفع اطراف الثوب متثنية الى الوراء ، فتشف عن الساق . وكل ذلك يعطي للمشاهد حيوية ورماقة توحيان بالاحساس بالحركة مع التوازن . اما وجه الالهة فانه يعبر بصمت مهيب عن امارات الحزن ، اذ عصب شعرها عند منتصف الرأس بعصابة تتوك خصلتين من



الشكل (٥)

الشعر المضفور تبرزان فوق جبهتها وكأنها اكليل من الفار معقود عليه . ثم تتدلى من وراء ذؤابة العصاة الحربية مجدولاً عليها شعر الالهة الطويل الذي يغطي اذنيها ، لتمر الجذيلة فوق منكبيها الأيمن متدلية على خصرها . كل هذه العناصر من الجلال الأخاذ التي تجتمع في وقفة آلهة الظفر^(١) وقد نشرت جناحيها الكبيرين وتقدمت تخطو الى الأمام بشفتيها المضمومتين ، نخدم الغاية من تمثيلها على وجهة التابوت الرئيسية والجانبية . اذ تحمل الالهة على جناحيها وفي راحة ذراعها اليسرى الممتدة الى الاعلى غنيمة هي درع محارب Trophée حصلت عليه في الظفر . بينما تسبل يدها اليمنى الى جانبها . هذه الصورة ترمز للتقاليد المتبعة لدى اليونان والرومان في تقديم درع أو سلاح العدو المدحور الى المهتم التي وقفت الى جانبهم ونصرتهم^٢ والموضوع بأكمله تعبير عن الموت البطولي الذي انتهت به حياة صاحب التابوت ، غير ان هذا الرمز يغدو سائعاً جداً في العهد الامبراطوري الروماني . فيفقد مغزاه الاصلي ويصبح وسيلة تربوية تتكرر على التوابيت والأنصاب الجنائزية لسائر الموتي .

الواجهة الجانبية اليمنى :

نرى الاكليل يتوسط هذه اللوحة ، ويتدلى من منتصفه زهرة لبلاب هندسية تصل حتى افاريز القاعدة التي تبدو مع الاطار فوقها ملساء لم يسجل عليها ازميل النحات بعد تنمة زخارف الواجهة الرئيسية . في حين انه بدأ بنقش تفاصيل الأزهار والفواكه على الاكليل . غير ان سبباً مفاجئاً اجبره ان يترك الموضوع ناقصاً (اللوح ٧ - الشكل ٣) .

تتعقد ذؤابة الاكليل من الزاوية اليمنى فوق رأس فتى عاري الجسم ، حافي القدمين ، مقتول العضلات . تتصالب ساقاه ، يحمل على كتفه اليسرى مقطفاً مترعاً بعناقيد العنب يمسك به باليد اليسرى ، بينما يتناول باليد الاخرى سلة مليئة أيضاً بالعناقيد . هذا الفتى يمثل الاله « ديونيزوس Dyonisos »^(٣) اله النباتات والكرمة والخمر لدى الرومان . والذي يقترن

(١) يبلغ طولها من الرأس حتى القدمين ٥٥ سم .

(٢) راجع مقالة (Reinach) مادة (Trophée) في قاموس الآثار اليونانية الرومانية لـ :

Saglio et Daremberg .

The Oxford classical dictionary, PP. 288 - 289.

(٣) طوله على التابوت ٤٤ سم . راجع .

اسمه في اساطيرهم الشعبية بالعالم الآخر . ولعل تمثيل شخصيات ديونيزوس وايروس « قطافي الغنب » الذي يتكرر على كثير من التوابيت ^(١) . تعبير عن الحياة الاسعد التي ميلاها الموتى في العالم الآخر . اما طرف الأكليل الآخر فانه يعتقد كما اسلفنا فوق رأس امة الظفر التي تشغل زاوية التابوت مشتركة بين الواجهتين الجانبية والرئيسية . وفي الفراغ الذي يتركه تقعر الأكليل نوى رأس رجل غامض بيضوي الوجه ، مقلطح الأنف ، تحيط خصلات شعره الغزير بوجهه كاطار دائروي وتعتقد تحت ذقنه في شكل الافعى التقليدية . كما يبرز فوق رأسه جنيجان ومزبان . ونرجح ان الرأس البشري المنفرد على اللوحة ، والذي يقترب في غموص معاله من شكل القناع ما هو الا رمز يشير على كثير من القطع عادة الى روح الميت ساكن التابوت ، اكثر مما يحاول التعبير عن قسما وجهه ^(٢) .

الواجهة الجنوبية اليسرى :

يتكرر على هذه اللوحة نفس المواضيع الآتفة الذكر في الواجهة اليمنى : من آلهة الظفر وغنيمتها والاله الشاب ديونيزوس ^(٣) قطاف الغنب . أما الاكليل المنفرد فيتوسطه رأس امرأة جميلة نبت لها جنيجان ورائه . ويعبر وجهها عن ابلغ آيات الأسمى والحزن الوداع . اذ هي بشفتيها المنفرجتين قليلاً - وكأنه ندت عنها للتو صرخة يأس ^(٤) - وبعيونها الباكية ، ووجناتها الشاحبة تعبير بليغ عما يخلفه الموت من حسرة (انظر الشكل ٦) .

يستخدم الفنان صانع التابوت هنا رأس امرأة يشبه رأس ميدوز « Méduse » الشهير في ، الميثولوجيا الاغريقية والتي كانت ذات شعر حريوي ، وجمال نادر ، لينقش عليه بازميله كل الانطباعات التي نواها عادة على الوجه البشري المفجوع . ولا ينسى ان يضيف اليها صفات ميدوز التقليدية : بشكل اصطلاحي . . . شعرها الذي حواته الالهة الى افاع خيفة تحيط

(١) احد هذه المشاهد الجميلة راها على تابوت من طرابلس ، في متحف استامبول ، حيث يمثل على واجهته الرئيسية مشهد نطف غنب وتضحية لايروس . راجع حول ذلك

Gustave Mendel, Catalogue des sculp. Tome III, PP. 408 et 412

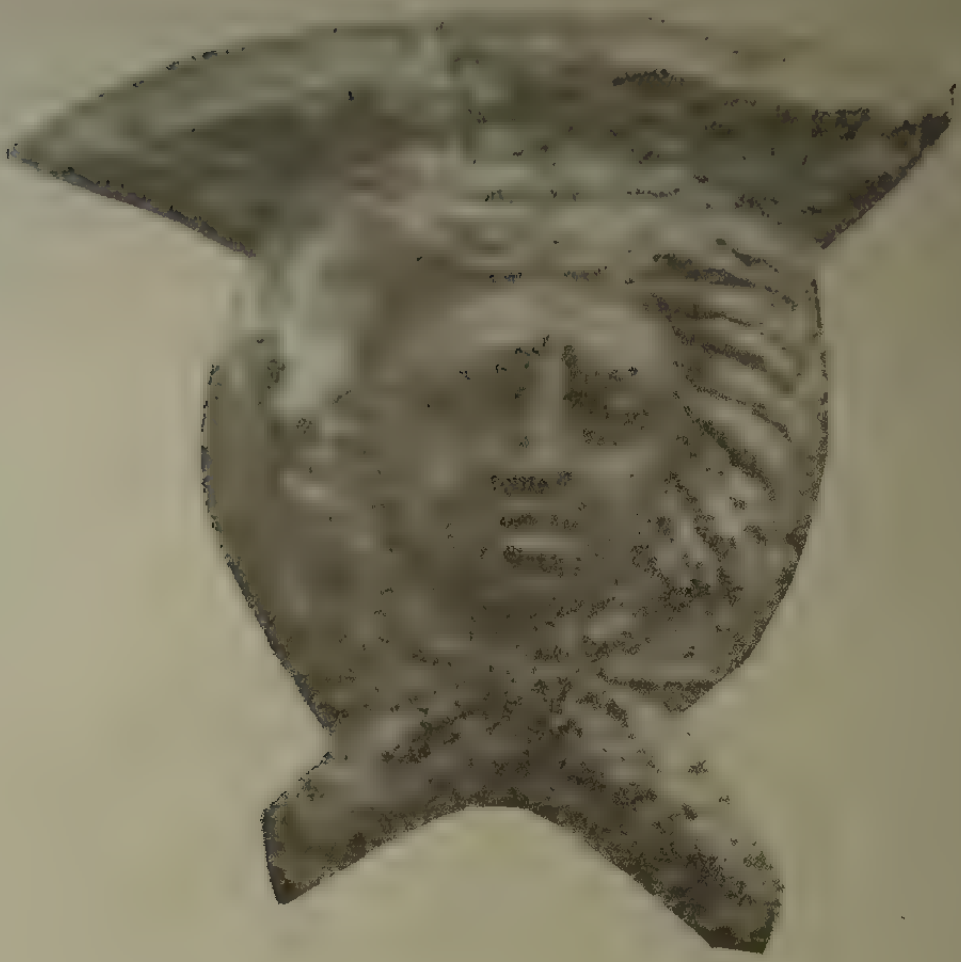
(٢)

P. Leveau, op. cit. P. 567.

(٣) الذي هتم في هذه اللوحة في محاولة خاطئة من اس الآثار لاقتلاعه . وطرا له ٩٠ سم

(٤) فارن صورة Psyche Pensive على تابوت صيدا في

Renard, op. cit. P. 333



الشكل (٦)

بوجهها ، وتتعدد تحت ذقتها - بعد ان غضبت عليها « أثينا » ^(١) وعيناها اللتان اصبح لها القدرة على تحويل كل ما تنظر ان اليه الى حجر . وانتهى الأمر « ميدوز » ان قطع Persée رأسها وحمله معه في اسفاره مستعيناً بقوة عينيها على اعدائه . ثم ما لبث هذا الرأس ان اصبح تعويذات مخيفة المنظر ، فحوالت في العهد الروماني الى تماثيل لامرأة وادعة ، كما نراها ممثلة على عدد وفير من التوابيت ، تتوسط فراغ الأكلیل . اللوح ٩ الشكل ٤) .

*The columbia encyclopedia, 2 d. ed. 1950, P. 1254.

(١) راجع أسطورة ميدوز ل :

ولا يفوتنا ان نذكر أخيراً أن جمال اللوحتين الجانبيتين يكتمل الى حد بعيد بواجهة عطاء التابوت المثثة وجناحيها الكرويين اللذان يتيمان المنظر
الواجهة الخلفية :

يتألف موضوع الواجهة الخلفية من زخارف هندسية نافرة . فهناك ثلاثة اصناف ادين Guirlands هندسية مكثفة ببساطة . تتسلسل على طول اللوحة ويتدلى من كل منها ورقه Pandeloques ^(١) هندسية أيضاً تتطاول حتى تصل الى القاعدة . وكلها ملساء لم يسجل عليها عليها الأزميل اي تفاصيل او زخارف . ولقد استعير هنا عن تماثيل ايروس الطفل في حرم اطراف الأكليل الثلاثة بأربعة الواح نافرة ^(٢) وضعت شاقولياً (اللوح ١١ الشكل ٥) .

ووجهة النظر في ذلك ان واجهة التابوت الخلفية تقابل عادة جدار الغرفة الجنائزية . ونرى كثيراً من التواييت الرومانية يهمل فيها نقش او زخرفة الواجهة الخلفية فيما عدا تشذيب وصلل لسطحها . ويكرس الاهتمام عادة الى الواجهات الجانبية والرئيسية التي يسجل عليها مواضيع متممة لبعضها احياناً ، وفائدة للارتباط احياناً اخرى . ولقد ثقت الواجهة الخلفية في تابوت اللاذقية عند فراغ الأكليل الأوسط ، حيث انتهك لص الآثار حرمة الموت وسرق النذر البشير الذي عثر عليه مع الهيكل العظمي . كذلك الأمر بالنسبة لفراغات تقعر الأكاليل لم ينقش الفنان فيها أي تماثيل نصفية bustes ؛ بل اكتفى بنحت دائره نافرة من الرخام bossage tronconique تملأ الفراغ في كل من الأكاليل ^(٣) . وهذا النموذج للواجهة

(١) يذكر رينان انه رأى عدداً وفيراً من التواييت المزخرفة بالأكاليل والتندليات . Pandeloques . كما لاحظ ان كثيراً منها لم ينجز صنمه بعد . ففي تابوت من رقبه ، لا تزال التندليات كتلاً ملصقة من الحجر تنتظر ان ينقش عليها عناقيد المنب . ويعزو عدم الاتمام الى جعود نجاه الموتى .

وفي كتاب . Rezan, op . cit . , campagne de Tyre, p. 637 . « مهمة فينيقية » .

Perrot, mission de Galatie, Pl. IV, fig. 5 .

ايضا راجع نماذج التواييت ذات الاكليل المكتشفة في صيدا في :

Perrot, Histoire de l'art, Tome III, p. 193 et 195, fig. 138.

(٢) هذا النمط التزييني شائع في تواييت آسيا الصغرى وسورية ، وهو ليس الا الشكل المصغر المصحي

به للأكاليل التي تحمل عادة على اكتاف الالهة ايروس ، أو على رؤوس ثيران Boeuf . في حين

ينوسط فراغ الأكاليل رأس « ميدوز » المثلثي . قابل .

Meunier, op . cit . , Tome I, p. 113 .

الخلفية يماثل الى حد كبير واجهة التأبوت المعروف باسم اسطورة *Ashtar et Appolote* :
المرحلة الثانية :

كانت المرحلة الثانية في عمليات استخراج التأبوت أدق وأصعب المراحل : نضرب الحجر المنخفض الذي وجدناه فيه (انظر المقطع ح - د) . فهو يتخفّض بانحدار شاقولي مسافة اثني عشر متراً عن مستوى الطريق الترابي الذي يعلوه . وبذلنا جهداً كبيراً للاستعانة برفعة شركة المرفأ الضخمة لتتولى رفع التأبوت (٢) . اذ لم يكن بالاستطاعة زحزحته من مكانه بواسطة اخرى دون ان يتعرض لاحتمال السقوط والتهشم ، فضلاً عن التكاليف الباهظة . في المحاولة الأولى تبين ان ذراع الرافعة يقصر عن الوصول الى سوية التأبوت (الوح ١١ الشكل ٦) فكان علينا تهيئة مدرج منخفض في الصخر ابعاده (١٠ × ٣ × ٢ متراً مكعباً) تقف عليه الرافعة السيارة دون ان يؤثر وزنها البالغ ثلاثين طناً على الصخر المتصدع ، فيخسفه فوق التأبوت .

استغرقت تهيئة المدرج حوالي اسبوع من العمل المتواصل . تكلفت جهودنا في نهايتها بالنجاح ، وقامت الرافعة في يوم ١٨ حزيران بانجاز العملية : فرفعت أولاً الغطاء ، ثم الصندوق ووزنها معاً يقارب الثانية اطنان (الوح ١٢ - الشكل ٧) . وكان لمهارة الميكانيكي وتفاني عمالنا اثر بالغ في رفع التأبوت دون ان يصاب بأذى . وتم ابداعه اخيراً في حديقة مبنى محافظة اللاذقية .

* * *

الخصائص الأثرية والفنية للتأبوت :

نستدل من البقايا التي عثرنا عليها ضمن التأبوت ، ان لص الآثار قد عاث فيها تخريباً .

- (١) من تواريخ القرن الثاني الميلاد . اكتشف في طرابلس الشام ونقل الى متحف اسطنبول عام ١٨٨٥ .
- (٢) لا يستل في هذا الصدد الا ان نشيد بالمساعدة والاهتمام الكبيرين الذين احاطنا بهما عطوفة محافظ اللاذقية الاستاذ مصطفى الحوراني ، ومساعدته لاعارلنا الرافعة والشاحنات لنقل التأبوت . كذلك تتوجه بالشكر الى مدير شركة المرفأ المهندس السيد نور الدين كماله واداريها الذين اعطوا بتسهل مهمتنا . والى اخواننا اصدقاء او عاربت وفي مقدمتهم الاستاذ جبرائيل سمادة الذين بذلوا كل ما في وسعهم لمساعدتنا .

بعد أن خاب أمه في العثور على كنز . فأتلف الهيكل العظمي وأخرج جانباً من عظمه خارج الصندوق . حتى أنه سرق الجحمة وشوه المعالم الأثرية التي كانت تستلقي ضوءاً على ماضي تاريخي بكامله ، وذلك نتيجة لجشع أعمى . والواقع أن الميت بعد أن يتعرض جثته لنوع من التحنيط ، حسب مكانته الاجتماعية ، كان يلف بالمعطف الروماني التقليدي (١) وتوضع في فمه قطعة أو عدة قطع من النقود ليدفنها حسب الاعتقاد الشائع آنذاك إلى الآلهة « سارون » . بالإضافة إلى حلي الميت الشخصية من خواتم وأساور وأوسمة وأقراط وأكسب . الخ (٢) . وأشياء أخرى تمت إلى مراسيم الدفن بصلة وثيقة : من جرار فخارية لسوائل التقديمات ، وبقايا أدوات الوليمة الجنائزية ، إلى قوارير الدموع والسرج الفخارية . . .

ولقد عثرنا فعلاً عند رفع غطاء التابوت على قطع صغيرة جداً « لسراج » ، وقارورة دموع زجاجية « مبعثرة بين العظام ، استخلصناها بالمصفاة من الوحل المتجمع في قاع التابوت اثر ثقبه . لكن هذه القطع لم تكف مع الأسف لتحديد عهدها أو نمذجها . ونتج عن تحليل اجزاء العمود الفقري والعظام المتبقية لدى اخصائي في الكيمياء ، وجود ماءات الصوديوم وآثار الزرنيخ على نسيج العظام المائل للسواد . وهذا قد ينم أن الجثة مرت في مرحلة التحنيط . كما لاحظنا ان عظام العمود الفقري غليظة الحجم مما يرجح كونها عظام رجل تجاوز سن الشباب بدليل تصلب غضاريفها . أما الفقرات القطنية فقد كانت مضغوطة من الجهة اليمنى بشكل يوحي ان صاحبها كان أعرجاً .

وخلاصة القول ، ان الآثار الجنائزية الذي يعتمد عليه علماء الآثار - في دراستهم للمدافن خلال محاولاتهم لتحديد مكانها ودورها التاريخي والحضاري - يكاد يكون معدوماً في دراستنا لتابوت اللاذقية . لذلك سنعتمد على المعلومات التي تقدمها عناصر التابوت نفسه وخصائصها بالدرجة الأولى ، وعلى القرائن التاريخية والعمرانية التي يزودنا بها موقعه في محاولة منا لالقاء بعض الضوء على جزء صغير من تاريخ اللاذقية . مستندين في محاولتنا على ما تهيأ لنا في مكتبة

(١) كان لون الملفف أبيضاً للاغنياء ، واسوداً للفقراء . راجع . Lavedan, op. cit. P. 485 .

(٢) وضمت قوانين اللوائح الإثنية عشرة الشهيرة جداً للبالغة في ترتيب الموتى بالحلي والأشياء الثمينة ، حيث منعت وضع الذهب والأشياء الثمينة في القبور ، لما في ذلك من اغراء للصوص على انتهاك حرمت المدافن . راجع مادة funerales في Lavedan, op. cit. P. 459 .

المديرية من مصادر لم ترو رغبتنا في تحقيق دراسة أوفى . ولعل تأويرها في مستقبل متجاند
إلقاء نظرة جديدة على نتائج هذا البحث .



تبين لنا من الدراسة الأولية للتأبوت أنه مصنوع من رخام ابيض ذي بللورات كبيرة
تتخلله عروق رمادية افقية . هي من صفات الرخام الموجود في مقالع جزيرة *Trionese* . الذي
نرى كثيراً من أوابد آسيا الصغرى مصنوعة منه ، وخاصة في *Halicarnasse* و *Myndos* .
والواقع ان استعمال التأبوت كمسكن للموتى يغدو « موضة » سائعة لإلتبع في العهد
الامبراطوري الروماني ، بعد أن تزول تدريجياً عادة حرق جثث الموتى المتبعة في العهد الجمهوري .
لذلك وتلبية للطلبات المتكاثرة اصبحت صناعة التأبوت تتخذ طابع الانتاج الواسع المنتظم .
فكانت تصنع في المراكز الرئيسية الشهيرة المتوضعة حول شواطئ وجزر بحري ايجي ومرمره ،
حيث تكثر مقالع الرخام ^(٢) . ثم تنقل التأبوت بحراً بعد ان تتحت هناك نحتاً اولياً يظهر
المعالم الرئيسية لاشكالها وتزييناتها النافرة ، وفقاً لنماذج متنوعة وفيرة . هذه النماذج غدت ترمم
في دفاتر خاصة . ويلاحظ الاستاذ *F. cumont* « ان التعبيرات التي كانت تعطى للمواضيع المنحوتة
على التأبوت والانصاب الجنائزية في ذلك العهد قد نتجت عن اسلوب في التعبير الرمزي نشأ
في مدارس الفلاسفة . وان الكتب الميثولوجية المختصرة *manuels* قد تغلفت حتى دخلت مشاغل
الفنانين *ateliers* ^(٣) » . وفي بعض الأحيان كان يتترك لصناع وفناني البلاد المستوردة اتمام زخرفة
التأبوت الجاهزة هذه . واعطاء تماثيلها الملامح المرغوبة كما هو حادث في تأبوت اللاذقية .
ظهرت كلمة تأبوت *Sarcophagus* ^(٤) في القرن الأول من عهد الامبراطورية الرومانية

(١) Lavedan, dictionnaire de la mythologie et des antiquites grecques et romaines P. 617.

(٢) والجدير بالذكر ان الرخام وصناعته كانا خاضعين لاشراف الاباطرة الرومان ، وله مكتب *Ratio Momorum* والمراتب مسؤول عن أمور قلمه وتوزيعه نظراً للأهمية البالغة التي كان يلعبها في حضارة الرومان
العمانية . Lavedan, op. cit. , P. 617.

(٣) يؤكد الاستاذ كومون ان هذه التعبيرات الرمزية الميثولوجية في الفن الجنائزي الروماني هي اعريفية

الاصل . راجع *fran. Cumont, recherches sur le symbolisme funeraire des romains, Preface*, راجع
P. II et P. 43.

(٤) راجع مادة *Sarcophage* في *Larousse du XXe. Siècle Tome XI, P. 140*

لتدل على نوع معين من الحجر كانت له خاصة افناء الجثث خلال اربعين يوماً . وما لبثت ان اتخذت المعنى المعروف حالياً كمجمع جنازي^(١) . ولا أدل على شيوع استعمال التوابيت ووفرة صنعها من المجموعات الكبيرة التي ظهرت في مناطق مختلفة من العهدين اليوناني والروماني والتي يلاً ما كشف منها الى الآن اجنحة خاصة في المتاحف الكبرى . ولا تزال تتوقع ان تكشف الحفريات عن اعداد اخرى مماثلة ، تمثل جميعها النماذج المختلفة ، والتطور الطويل الذي عرفته صناعة التوابيت - الرائجة - خلال الحقب المتتالية . وان أشهر ما عرفناه منذ هي توابيت العهد الاغريقي الكلاسيكي^(٢) التي تتميز بقرنها من شكل المعبد في سقفها ذي الانحدارين ، وجبهاتها المثلثة ، ومواضيعها الاسطورية . . .

اما توابيت العهد الروماني التي نعتبر تابوت اللاذقية احد نماذجها الحسنة ، فمنها تنزع في صناعتها واسلوبها الى الاهتمام بالمواضيع التزيينية Ornementations Sculpturales على واجهات التوابيت اكثر من محافظتها على الشكل المعماري . ومع ذلك فهي تساهم الى حد ما بكل الصفتين التزيينية والمعمارية . ثم ما تلبث ان تميل الى تفضيل الصفة التزيينية نهائياً .

اننا نلاحظ هذا الاتجاه بوضوح خلال دراستنا لتابوت اللاذقية . فالشكل المعماري يبدو جلياً في مظهره ، ويتركز بصفة خاصة في الغطاء المنحدر ، والجبها المثلثة ، والطنف ، والاجنحة الكروية . غير انه يفتقد الى الخصائص المميزة للنموذج الاغريقي^(٣) من منحوتات moulures قوية ، واعمد ، وافاريز مزخرفة ، ومواضيع ميثولوجية نادرة تطوف بواجهات

(١) نشأ التابوت عن تقليد الأجاجين Urnes الحجرية والخشبية التي كان الكريتيون وقدماء الاغريق يودعون ضمنها رماد موتاهم عقب عملية الحرق . ولدى رجوع عادة الدفن الى الظهور في العهد الاغريقي جنباً الى جنب مع طريقة الدفن فان صندوق الرماد المستطيل - الشبه بصناديق الدسة الفلاحين اليوم - يتطور ويكبر حجمه ليصبح ملائماً لفنايات استماله الجديدة الا وهي احتواء جثمان المتوفى . وبذلك تكون الاجاجين المختلفة النموذج الأولي الذي انحدرت منه التوابيت في تطورها الطويل .

راجع مقالة Emile Cahen حول موضوع التوابيت في قاموس الآثار اليونانية الرومانية .

Saladin et Daremberg, op. Cit. PP. 1064 - 1075.

(٢) كشفت عن نماذج رائعة منها حفريات حمدي بك عام ١٨٨٧ في مدين صيدا واشهرها التابوت المسود للاسكندر الكبير ، وتابوت الساكيات ، وتابوت المرزبان الموحدة حالياً في متحف استامبول . وبلا حظ منها الانسجام بين المظاهر المعماري والتزييني .

راجع Handay Ley et Reinach une necropole royale a sidon, texte et planches, 1892.

(٣) قابل هذه الخصائص على التابوت المسود للاسكندر الكبير في :

Mendel op. cit. Tome I, PP 171 - 200.

الصندوق كلها ، منحوتة على مستوى Plan واحد . كما ان قاعدته بسيطة رمزية في مظهره
اكثر مما هي معمارية في وظيفتها . وتنقصها الزخارف الغنية .

وفي الحقيقة ، تتجلى في تأبوت اللاذقية صفات النزعة المتفرعة عن أسلوب نحت التراقي
الآنف الذكر . وهي الاهتمام بالنقوش النافرة الزخرفية relief décoratif التي تعتبر من الحلي
غاذجها زمرة التواييت « ذات الأكليل » a guirlands ^(١) بأشكالها العديدة سواء منها الأكليل
الوحيد ، وهو أبسطها ، أو الثنائي ، أو الثلاثي . فعلى الواجهة الرئيسية (المصور ١ ، لوح ٦ ،
نشهد الاكليل ثلاثية ، متسلسلة دوناً تراص في ورودها واوراقها وهذه صفة يتميز بها الأكليل
الروماني عن مثيله في العهد الهلنستي . كما نشاهدها هندسية على الواجهة الخلفية وأحادية على
الواجهات الجانبية . ونستطيع القول ان زخارف التأبوت موضوع البحث قد انجزت وفق
للتيارات الفنية السائدة في القرن الثاني للميلاد . حينما يصبح الاكليل اقل العناصر الفنية أهمية
في الزخرفة ^(٢) بعد ان كثر تكرار غاذج التواييت ذات الاكليل ، وتعددت تفصيلاتها .
فعوضاً ان تقوم رؤوس الثيران bucranes بحمل اطراف الاكليل هنا ، حلت محلها تمثيل
ايروس اللطيفة تحمل العبء في الوسط ، تشاركها فيه آلهة الظفر على كلا الزاويتين اليسرى
واليسرى . وديونيزوس قطاف العنب في الواجهتين الجانبيتين .

نستدل من تأمل التأبوت عن كتب ، ان الفنان صانعه قد انصب اهتمامه بالدرجة
الأولى على إبراز اشكال figures هذه التماثيل اللطيفة النافرة . مبتدئاً بالواجهة الرئيسية ، واستطاع
ان يضع تقاطيع اجسام ايروس وآلهة الظفر في اماكنها . بتفاصيل البستها واجنحتها . كما ملأ
فراغات اقواس الاكليل بتماثيل نصفية لاله الحب النائم ، ورأس ميدوز الباكي ، والوجه
المقتنع . باذلاً جهده فيها اكثر من اهتمامه بالاشكال وتفاصيل الاكليل . وهو يعبر في املاء
فراغاتها - بمواضيع وشخصيات رمزية - عن الاتجاه الفني المعاصر ^(٣) الذي تزول فيه النزعة

(١) راجع موضوع تأريخ التواييت ذات الاكليل في :

Car Robert, journal of hellenic studies, XX, 1900, P. 32.

(٢) يعلق الاستاذ موريس دونان حول قيمة الاكليل في الفن الجائزي ، بان الاكليل اصبح عنصر مبتدئ
في التزيينات الجائزة لاهد اليوناني - الروماني . وغالباً ما يبالغ في قيمته الرمزية .

Maurice Donnad le musée de Souvra, P. 62 Pl. XXXV, 118.

(٣) راجع تطور الاتجاهات الفنية في صناعة التواييت في قاموس الآثار الوقلية الرومانية

et Dattenberg op. cit. P. 173

التزيينية البحتة . فيشكل مرحلة انتقال بين اسلوب التواييت ذات الزخارف التزيينية ، الذي ساد العالم الروماني في فترة القرن الأول للميلاد والاسلوب الذي يهتم بالزخارف التصويرية في التواييت الوفيرة التي انتجت في عهد الاباطرة الانطونيين (١٣٨ - ١٩٢ م .)
ينتقل الفنان في نحته للتأبوت بازميله ومخززه ، من هذا الجزء من الاكليل الى ذلك الجناح الايمن للنسر ، الى المشعل الايسر ، فالعروق على الجناح الايمن . وكأنني به استذكر رسم لصنائه النموذج الذي يقتبسونه في انجاز الاجزاء المماثلة . كذلك يحاول اتمام صقل سطوح لواجهات الأربعة بازميله ليظهر صفاء الرخام .

ويمكننا القول ان « اللسة الاخيرة » مفقودة في كثير من معالها اذ لاتزال اثر خربت الازميل ظاهرة على بعض السطوح . حتى وعلى قسمات شخصيات تماثيله^(١) . بالإضافة الى بعض الاخطاء الهندسية من ناحية تناسب المقاييس على اطراف الصندوق ، وانسجام احجام التماثيل مع بعضها (المصور ١ اللوح ٦) وهذا ناتج الى حد ما عن محاولة تطبيق النموذج المختار على كتلة الرخام الموجودة بين يدي النحات . ولا شك ان تجويف كتلة الصندوق الكثيفة استغرقت منه وقتاً وجهداً كبيرين :



يقول الاستاذ فرانز كومون « اذا اخذنا الفن الجنائزي الروماني بمجموعة فسوف ندهش من الحقيقة بأنه بقي بصورة كلية تقريباً وفقاً للتقاليد الهيلينية . »^(٢)
وفي الواقع ان هذا الرأي ليعبر عن نفسه الى حد كبير في دراستنا لموضوع التواييت بصفة عامة ، ولتأبوت اللاذقية على الخصوص . فمن جهة نجد ان الفنانين اليونان مازلوا على رأس النشاط الفني في النحت والبناء في العهد الروماني . يمارسون عملهم ، وتنسرب تعاليمهم ومبادئهم الفنية في انحاء الدولة الناشئة . ويستمدون مواضيع فنه من الميثولوجيا الاغريقية . مترجمين عن عقيدتهم في مواضيع الحياة والموت ، والطولة والخلود ، بتلك التعبيرات الرمزية الراسخة التي تجلى فيها ابداعهم . وكان الوجود الانساني محوراً رئيسي . ومن جهة اخرى نرى هذه المواضيع المستمدة من الميثولوجيا ، لاتلبث ان تفقد شيئاً فشيئاً المعنى الذي انحدرت منه ،

(١) يفراوج بروز هذه التماثيل على واجهات التأبوت بين ٥ - ٧ سم .

(٢) E. Cumont recherches sur le symbolisme funéraire des romains, préface, P. II.

فتغدو رغم جلالها ، أداة خصبة طيعة في يد النحاتين التالين وفناني القرون الأولى الميلاد .
 تزودهم بكل ما يحتاجون اليه لتلبية طلبات الجماهير المتزايدة التي رست على أديم قدمه .
 لذلك يمكننا القول ان بدعة جديدة نشأت ، عندما يصبح الفن في كثير من أجزائه
 اصطلاحياً Conventiennel (١) ، وتصيح التعابير الرمزية الجنائزية بصفة خاصة قوالب محدودة
 جاهزة في دفاتر النحاتين ومشاعلمهم . يستعملونها في كل المناسبات ونعظم الموتى . فتعد شخصيات
 ابروس (٢) المجنحة في تكرارها الشديد مظهراً تقليدياً يعبر عن الموت على هيئة
 الامبراطوري . كذلك يصبح غالبية الموتى ابطالاً يمثلون على التواييت والاصيب جنداء في
 اوضاع ثابتة . أو يعبرون عن موتهم البطولي héroïque بتمثيل الهة الظفر مجنحة أو سور
 الظفرة ، أو الافاعي ، أو الاكليل

وفي الحقيقة ، ان هذه النماذج المتكررة ، بعد ان فقدت بالنسبة لاستعملها معاني الأفكار
 التي كانت ترمز لها . لم تعد اكثر من عناصر تزينية نافرة على واجهات التواييت . اختيرت لجود
 تضمنها ايجاءات دينية أو رمزية أحياناً . وأحياناً أخرى كثيرة لم يكن لها أي ارتباط مع
 الموضوع الذي نحتت من اجله . وميزاتها بالنسبة لنا انها تحمل في تضاعفها وانماط صنعها ،
 التطور الطويل الذي مرت فيه اساليب صناعه التواييت . ضمن اطارى المكان والزمان اللذين
 وجدت فيها . لذلك كان اهتمامنا خلال هذه الدراسة متجها نحو خصائص العناصر التي يتألف
 منها التأبوت . اكثر من محاولتنا التعمق وراء الدلالات الرمزية التي تنطوي عليها -
 لتحديد تاريخه .

أخيراً يمكننا ان نعتبر تأبوت عين « سانت - الكسي » من زمرة التواييت « ذات الاكليل » الشهيرة . وهو اجمل مظهر في سورية منذ عهد الاستقلال . ونصنفه بين نماذج النصف الأول

(١) P. LaVedant, Dict. de la myth. et des antiquités grecques et romaines P. 662

(٢) راجع مقالة Max Collignon مادة (Cupido) في قاموس الآثار اليونانية الرومانية

Leopold et Darmberg, op. cit., PP. 1595 - 1610.

(٣) هنالك مرجع هام باللغة الالمانية يبحث عن تاريخ التواييت ذات الاكليل . نقصد اليه في مكتبتنا هو :

Dr. H. J. W. D. et al., Die antiken Sarkophagen, 1902, P. 9 sq.

من القرن الثاني للميلاد . الا اننا لانستطيع مقارنته ^(١) بالنماذج التي ظهرت بوفرة في بلادنا ^٢ ونهب المستعمرون معظمها ، وعلى الاخص تلك التوابيت الرائعة التي اخرجها مدفن صيدا ، لانه يختلف عنها من حيث الموضوع ، والعصر ، واسلوب الصناعة .

اما عن علاقة هذا التابوت بعين « سانت الكسي » فنرجح انه وضع في الكهف اثناء تشييد بناء النبع . اذ ان الجدار الذي يغلق مدخل الكهف مترابط بصورة عمودية مع الجدار الشرقي من بناء النبع (المخطط ٢ اللوح ٣) ومنبثق عنه . و لانستبعد ان يكون لصاحب التابوت ، الذي نرجح كونه شخصية من شخصيات اللاذقية في العهد الروماني . علاقة بعيميات تشييد النبع وبالتالي الحمامات المجاورة له . الا اذا اظهرت الحفريات في المستقبل مايدل على ان هذه الحوضه استغلت لتكون منطقة مدافن .

هشام الصفري - أغروب كريشمان

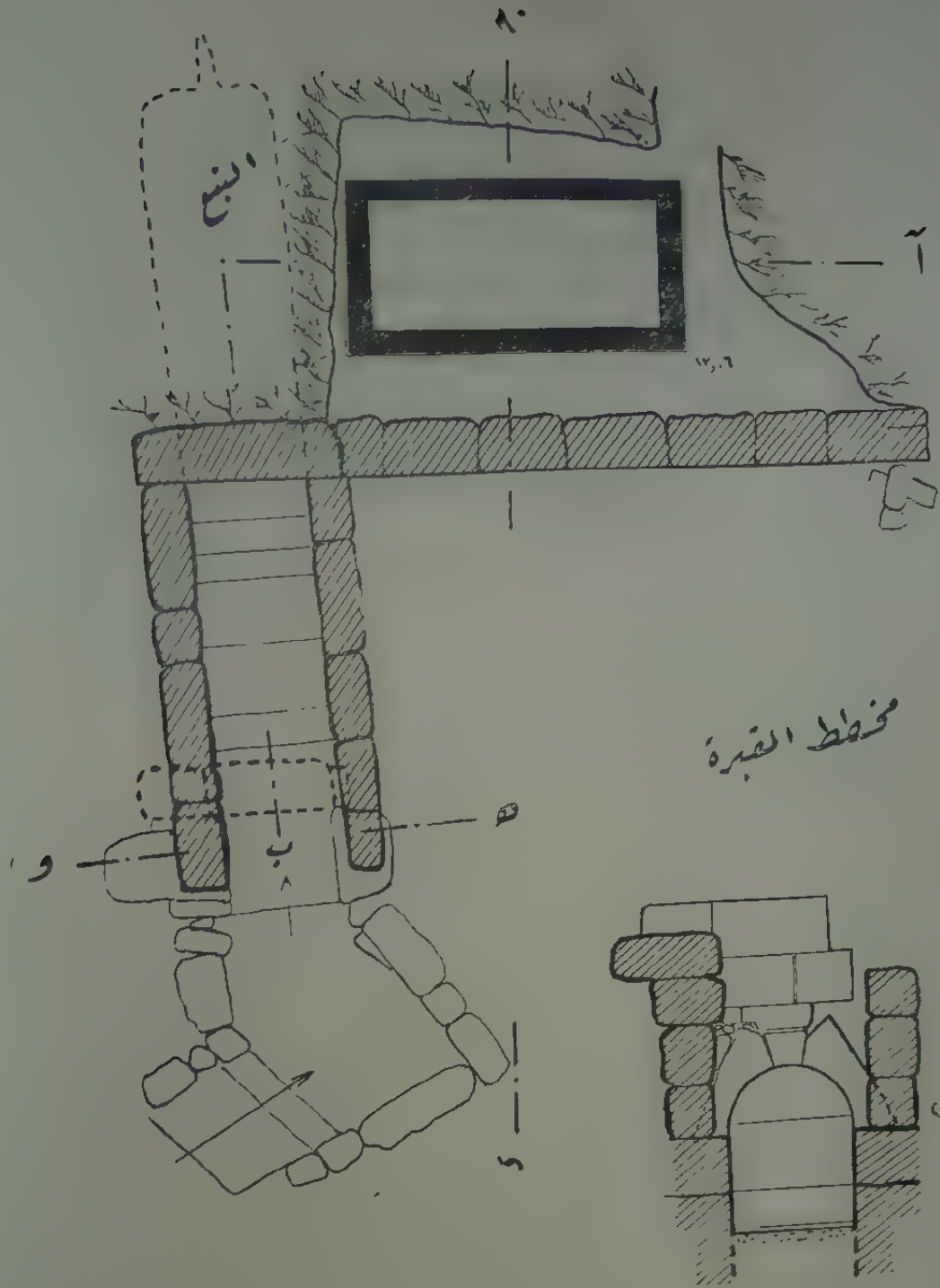
(١) في المتحف الوطني نقش ثافر وحيد لجزء من تابوت رخامي عثر عليه في اللاذقية بقياس (١,٣٥ x ٠,٩٥) . تعرض فيه مشاهد من اسطورة ايروس وبسيشه . وهو من النماذج الرائعة الصنع اذ يبلغ بروز تماثيله ١٢ سم .

راجع وصفه في دليل الآثار اليونانية - الرومانية في منحف دمشق باللغة الفرنسية ، لمؤلفيه الدكتور سليم عبد الحق - والدكتور اندره عبد الحق . (صفحة ٧٠ ، اللوح ٣٤ - ٣٥) .

(٢) يلاحظ السيد Gaillardot زميل العالم رينان في « بمشة فيديقيه » انه صادف ، معالم طريق روماني يمكن انه كان يصل بين صور ودمشق وقد لاحظ على طول هذا الطريق مجموعات من الحرايب والمصر والتوابيت . راجع . Renan, mission de phénicie, P. 645 .

كما يلاحظ رينان في نفس المرجع ، ان نماذج التوابيت ذات الاكاليل وفيرة في هذه البلاد .

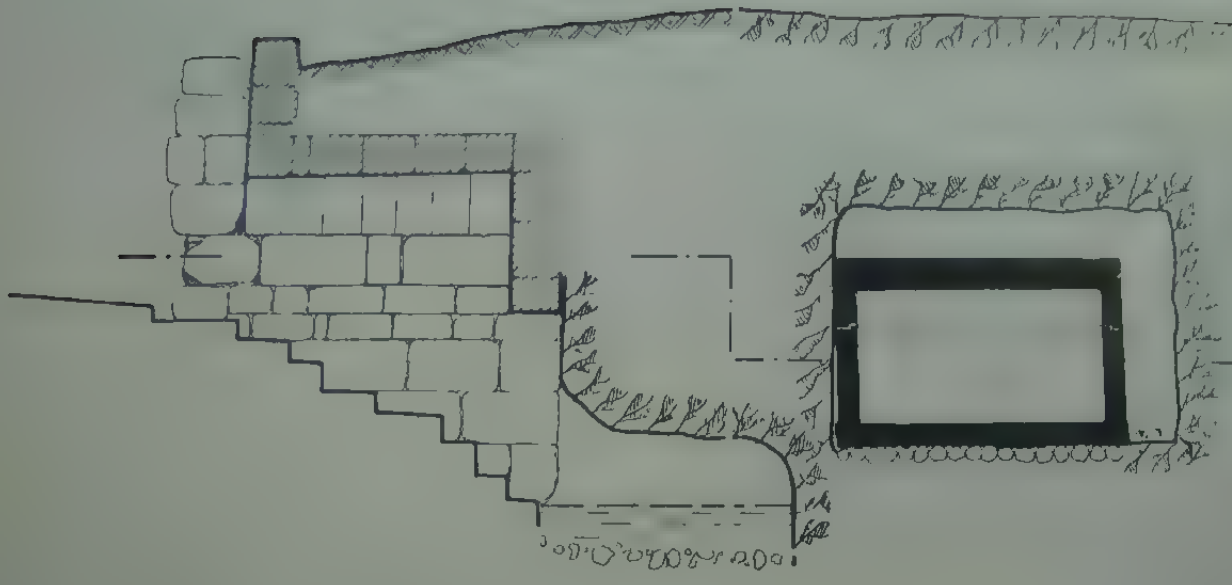




مخطط القبرة

مقطع هـ - و

المخطط ٢ ، المقطع هـ - و



مقطع المخطط

مقطع آ-ب

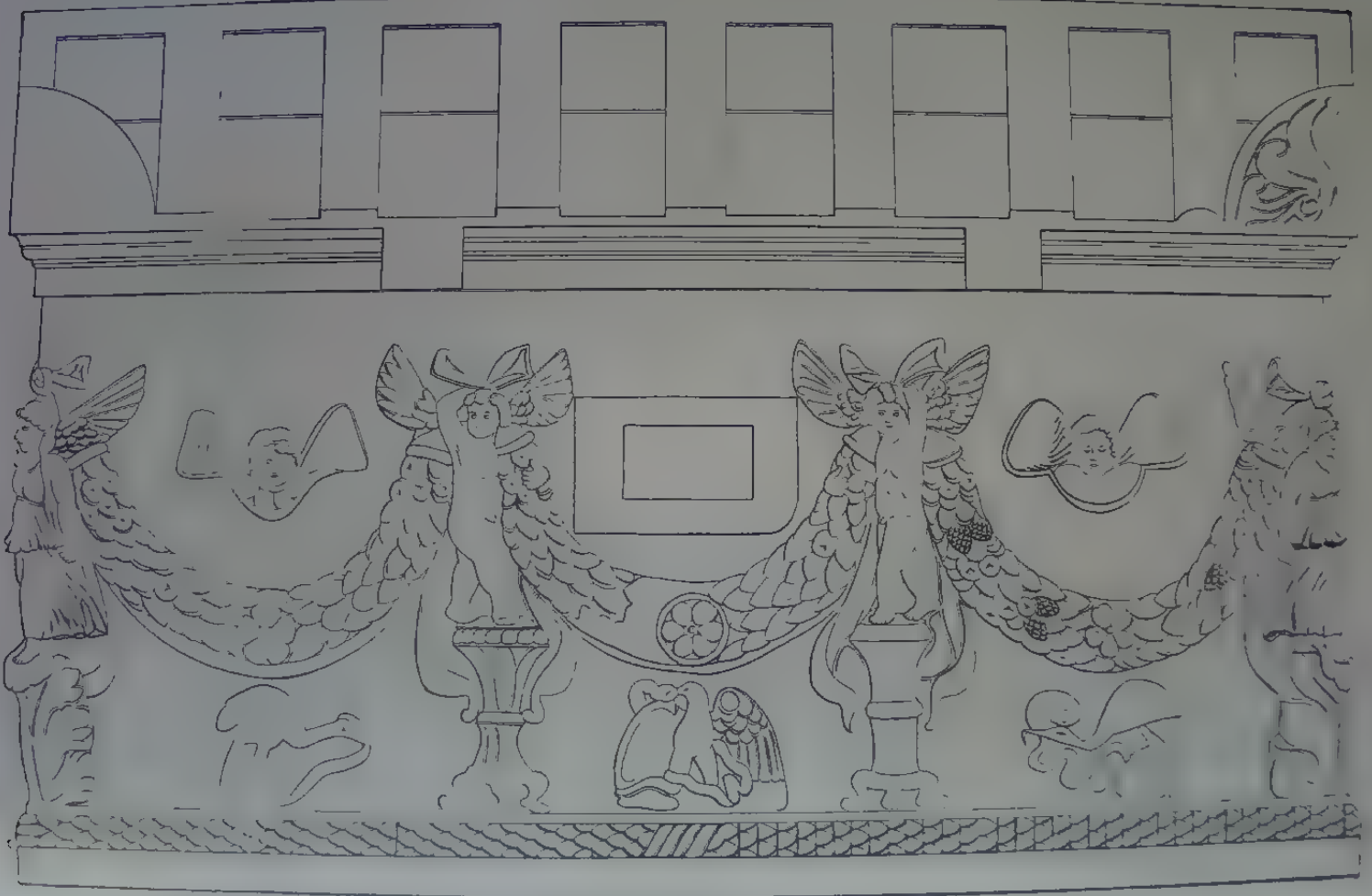
اللوحة ٤



نقطة ج - د



١ - نابوت اللاذقيه



(المصور ١) الواجهة الرئيسية لتابوت اللاذقية



(الشكل ٧) الواجهة الرئيسية لعمارة فافون لاله ايريس بجملان الاكبر



(الشكل ٣) الواجهة الجانبية اليمنى



(الشكل ٤) الواجهة الجانبية اليسرى



(الشكل ٥) الواجهة الخلفية



(الشكل ٦) الرافعة السيارة تقف على المدرج ، ويبدو التابوت
في الاسفل ، بعد ان كشفت عنه الحفريات



(الشكل ٧) التابوت وغطاؤه بعد ان تم رفعها من الكهف ، وتبدو في الافق
مياه البحر الالبيض المتوسط